

39

HABLA BUÑUEL:

LOS OLVIDADOS

Oscar encontraba interesante la idea de una película sobre los niños pobres y semiabandonados que vivían a salto de mata (a mí mismo me gustaba mucho **Sciuscia** [**El limpiabotas**], de Vittoria de Sica).

Durante cuatro o cinco meses, una veces con mi escenógrafo, el canadiense Fitzgerald, otras con Luis Alcoriza, pero generalmente solo, me dediqué a recorrer las "ciudades perdidas", es decir, los arrabales improvisados, muy pobres, que rodean México, D.F. Algo disfrazado, vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película. Entre los numerosos insultos que recibiría después del estreno, Ignacio Palacios escribió, por ejemplo, que era inadmisible que yo hubiera puesto tres camas de bronce en una de las barracas de madera. Pero era cierto. Yo había visto esas camas de bronce en una barraca de madera. Algunas parejas se privaban de todo para comprarlas después de casarse.

Al escribir el guión, yo quería introducir algunas imágenes inexplicables, muy rápidas, que habrían hecho decir a los espectadores: ¿he visto bien? Por ejemplo, cuando los chicos siguen al ciego en el descampado pasaban ante un gran edificio en construcción, y yo quería instalar una orquesta de cien músicos tocando en los andamios sin que se les oyera. Oscar Dancigers, que temía el fracaso de la película, me lo prohibió.

Me prohibió incluso mostrar un sombrero de copa cuando la madre de Pedro —el personaje principal— rechaza a su hijo que regresa a la casa. Por cierto que a causa de esta escena la peluquera presentó su dimisión. Aseguraraba que ninguna madre mexicana se comportaría así. Unos días antes, yo había leído en un periódico que una madre mexicana había tirado a su hijo pequeño por la portezuela del tren.

De todos modos, el equipo entero, aunque trabajando muy seriamente, manifestaba su hostilidad hacia la película. Un técnico me preguntaba, por ejemplo: "Pero, ¿por qué no hace usted una verdadera película mexicana, en lugar de una película miserable como esa?" Pedro de Urdemalas, un escritor que me había ayudado a introducir expresiones mexicanas en la película, se negó a poner su nombre en los títulos de crédito.

La película fue rodada en veintiún días. Como en todas mis películas, terminé dentro del tiempo previsto. Creo que nunca he sobrepasado ni en una sola hora el plan de trabajo. Añadiré que nunca he necesitado más de tres o cuatro días para el montaje, debido ello a mi método de rodaje, y que nunca he gastado más de veinte mil metros de película, lo que es poco.

Por el guión y la dirección de **Los olvidados** cobré dos mil dólares en total. Y nunca he percibido el menor porcentaje.

Estrenada bastante lamentablemente en México, la película permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es



un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. La Prensa atacaba a la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro. Al término de la proyección privada, mientras que Lupe, la mujer del pintor Diego Rivera, se mostraba altiva y desdeñosa, sin decirme una sola palabra, otra mujer, Berta casada con el poeta español Luis Felipe, se precipitó sobre mí, loca de indignación, con las uñas tendidas hacia mi cara, gritando que yo acababa de cometer una infamia, un horror contra México. Yo me esforzaba en mantenerme sereno e inmóvil, mientras sus peligrosas uñas temblaban a tres centímetros de mis ojos. Afortunadamente, Siqueiros, otro pintor, que se encontraba en la misma proyección, intervino para felicitarme calurosamente. Con él, gran número de intelectuales mexicanos alabaron la película.

A finales de 1950, volví a París para presentarla. Caminando por las calles, que volvía a encontrar después de más de diez años de ausencia, sentía llenárseme de lágrimas los ojos. Todos mis amigos surrealistas vieron la película en el "Studio 28" y se sintieron, creo, impresionados por ella. Sin embargo, al día siguiente Georges Sadoul me mandó recado de que tenía que hablarme de algo grave. Nos reunimos en un café cercano a la plaza de l'Etoile, y me confió, agitado e, incluso, demudado, que el partido comunista acababa de pedirle que no hablara de la película. Sorprendido, pregunté por qué.

—Porque es una película burguesa —me respondió.

—¿Una película burguesa? ¿Cómo es eso?

—En primer lugar —me dijo—, se ve a través del cristal de una tienda a uno de los jóvenes abordado por un pederasta que le hace proposiciones. Llega entonces un agente de Policía, y el pedetasta huye. Eso significa que la Policía desempeña un papel útil: ¡no es posible decir tal cosa! Y, al final, en el reformatorio, muestras a un director muy amable, muy humano, que deja a un niño salir para comprar cigarrillos.

Estos argumentos me parecían pueriles, ridículos, y le dije a Sadoul que no podía hacer nada. Por suerte, unos meses después el director soviético Pudovkin vio la película y escribió un artículo en-

tusiasta en Pravda. La actitud del partido comunista francés cambió de noche a la mañana. Y Sadoul se mostró muy contento de ello.

Este es uno de los comportamientos de los partidos comunistas con los que siempre he estado en desacuerdo. Existe otro, a menudo ligado al primero, que siempre me ha chocado, el que consiste en afirmar después de la "traición" de un camarada: "¡Escondía bien su juego, pero traicionaba desde el principio!".

En París, con ocasión de las proyecciones privadas, otro adversario de la película fue el embajador de México, Torres Bodet, hombre cultivado que había colaborado en la Gaceta Literaria. También él estimaba que **Los olvidados** deshonraba a su país.

Todo cambió después del festival de Cannes en que el poeta Octavio Paz —hombre del que Breton me habló por primera vez y a quien admiro desde hace mucho— distribuía personalmente a la puerta de la sala un artículo que había escrito, el mejor, sin duda, que he leído, un artículo bellísimo. La película conoció un gran éxito, obtuvo críticas maravillosas y recibió el Premio de Dirección.

Yo no tenía más que una tristeza, una vergüenza, el subtítulo que los distribuidores de la película en Francia creyeron oportuno añadir al título: **Los olvidados, o Piedad para ellos.** Ridículo.

Tras el éxito europeo, me vi absuelto del lado mexicano. Cesaron los insultos, la película se reestrenó en una buena sala de México, donde permaneció dos meses.

VIRIDIANA

En el barco que me llevaba de nuevo a México, tras mi estancia en Madrid recibí un telegrama de Figueroa proponiéndome no sé qué historia de la jungla. Rehusé y, como Alatriste me dejaba libertad absoluta —libertad jamás desmentida— decidí escribir un argumento original, la historia de una mujer que llamé Viridiana en recuerdo de una santa poco conocida de la que antaño me habían hablado en el colegio de Zaragoza.

Mi amigo Julio Alejandro me ayudó a desarrollar una antigua fantasía erótica, que ya he contado, en la que gracias a un narcótico, abusaba de la reina de España. Una segunda historia vino a injertarse en ésta. Cuando el guión quedó terminado, Alatriste me dijo:

—Vamos a rodarla en España.

Eso me planteaba un problema. No acepté sino a condición de trabajar con la sociedad de producción de Bardem, conocido por su espíritu de oposición al régimen franquista. A pesar de ello, nada más conocerse mi decisión se elevaron vivas protestas entre los emigrantes republicanos en México. Una vez más, se me atacaba y se me insultaba, pero en esta ocasión los ataques procedían de los mismos entre los que yo me alineaba.

Varios amigos me defendieron, y se entabló una polémica sobre el tema: ¿Tiene Buñuel derecho a rodar en España? ¿No constituye eso una traición? Recuerdo una caricatura de Isaac aparecida poco más tarde. En un primer dibujo, se veía a Franco



esperándome en suelo español. Yo llego de América, llevando las bobinas de **Viridiana**, y un coro de ultrajadas voces grita: "¡Traidor! ¡Vendido!" Estas voces continúan gritando en el segundo dibujo mientras Franco me recibe amablemente y yo le entrego las bobinas . . . . que, en el tercer dibujo, le explotan en la cara.

La película fue rodada en Madrid en estudio y en una hermosa finca de las afueras. Estudio y casa han desaparecido en la actualidad. Yo disponía de un presupuesto normal, de excelentes actores, de siete u ocho semanas de rodaje. Volví a encontrarme con Francisco Rabal y trabajé por primera vez con Fernando Rey y Silvia Pinal. Ciertos actores de edad, pequeños papeles, me eran conocidos desde **Don Quintín** y las otras películas que produje en los años treinta. Conservo un especial recuerdo del extravagante personaje que interpretaba al leproso, medio vagabundo y medio loco. Se le permitía vivir en el patio del estudio. Escapaba a toda dirección de actor, y, sin embargo, yo lo encuentro maravilloso en la película. Algún tiempo después, se encontraba en Burgos, en un banco. Pasan dos turistas fraceses que han visto la película. Le reconocen y le felicitan. El recoge al instante sus exiguas pertenencias, se echa el hatillo al hombro y comienza a caminar, diciendo: "¡Me voy a París! ¡Allí me conocen!". Murió en el camino.

La censura española era entonces célebre por su formalismo cominero. En un primer final, yo había imaginado, simplemente que Viridiana llamaba a la puerta de su primo. La puerta se abría, ella entraba, y la puerta volvía a cerrarse.

La censura rechazó este epílogo, lo que me llevó a imaginar otro final, mucho más pernicioso que el primero, pues sugiere muy precisamente una relación trilateral. Viridiana se une a una partida de cartas entre su primo y la otra mujer, que es su amante. Y el primo le dice: "Sabía que acabarías jugando al tute con nosotros".

Viridiana provocó en España un escándolo bastante considerable, comparable al de **La edad de oro**, que me absolvió ante los republicanos establecidos en México. En efecto, a causa de un artículo muy hostil aparecido en L'Osservatore Romano, la película, que acababa de obtener en Cannes la Palma de Oro como película española, fue inmediatamente prohibida en España por el ministro de Infor-

mación y Turismo. Al mismo tiempo, fue destituido el director general de Cinematografía por haber subido a escena en Cannes para recibir premio.

El asunto causó tanto ruido que Franco pidió ver la película. Creo incluso que la vio dos veces y que, según lo que me contaron los coproductores españoles, no encontró en ella nada muy censurable (a decir verdad, después de todo lo que había visto, la película debía parecerle bien inocente). Pero rehusó revocar la decisión de su ministro, y Viridiana permaneció prohibida en España.

En Italia, se estrenó primeramente en Roma, donde marchaba bien, y luego en Milán. El procurador general de esta ciudad la prohibió, entabló proceso judicial contra mí y me hizo condenar a un año de cárcel si ponía los pies en Italia. Decisión que fue anulada poco más tarde por el Tribunal Supremo.

La primera vez que vió la película, Gustavo Alatriste quedó un poco desconcertado y no hizo ningún comentario. La volvió a ver en París, luego dos veces en Cannes, y finalmente en México. Al término de esta última proyección, la quinta o sexta, se lanzó hacia mí, lleno de alegría, y me dijo:

— ¡Ya está, Luis, formidable, lo he entendido todo!

Ahora fui yo quien se quedó perplejo. La película narraba una historia extremadamente sencilla, a mi modo de ver. ¿Qué había en ella tan difícil de entender?

Vittorio de Sica vió la película en México y salió de la sala horrorizado, oprimido. Subió a un taxi con Jeanne, mi mujer, para ir a tomar una copa. Durante el trayecto, le preguntó si yo era realmente monstruoso y si llegaba a pegarle en la intimidad. Ella respondió:

—Cuando hay que matar a una araña, me llama a mí.

En París, cerca de mi hotel, vi un día el cartel de una de mis películas con el siguiente slogan: "El director cinematográfico más cruel del mundo". Estupidez que me entristeció mucho.

LA VIA LACTEA

La idea de una película sobre las herejías de la religión cristiana se remontaba a la lectura, poco después de mi llegada a México, de la enciclopédica obra de Menéndez y Pelayo "Historia de los heterodoxos españoles". Esta lectura me enseñó muchas cosas que yo ignoraba, en particular sobre los martirios de los herejes, convencidos de su verdad tanto, si no más, que los cristianos. Esta posesión de la verdad y la extravagancia de ciertas invenciones es lo que siempre me ha fascinado en el comportamiento del hereje. Más tarde, encontraría una frase de Breton en la que pese, a su aversión a la religión, éste admitía que el surrealismo reconocía tener "ciertos puntos de contacto" con los herejes.

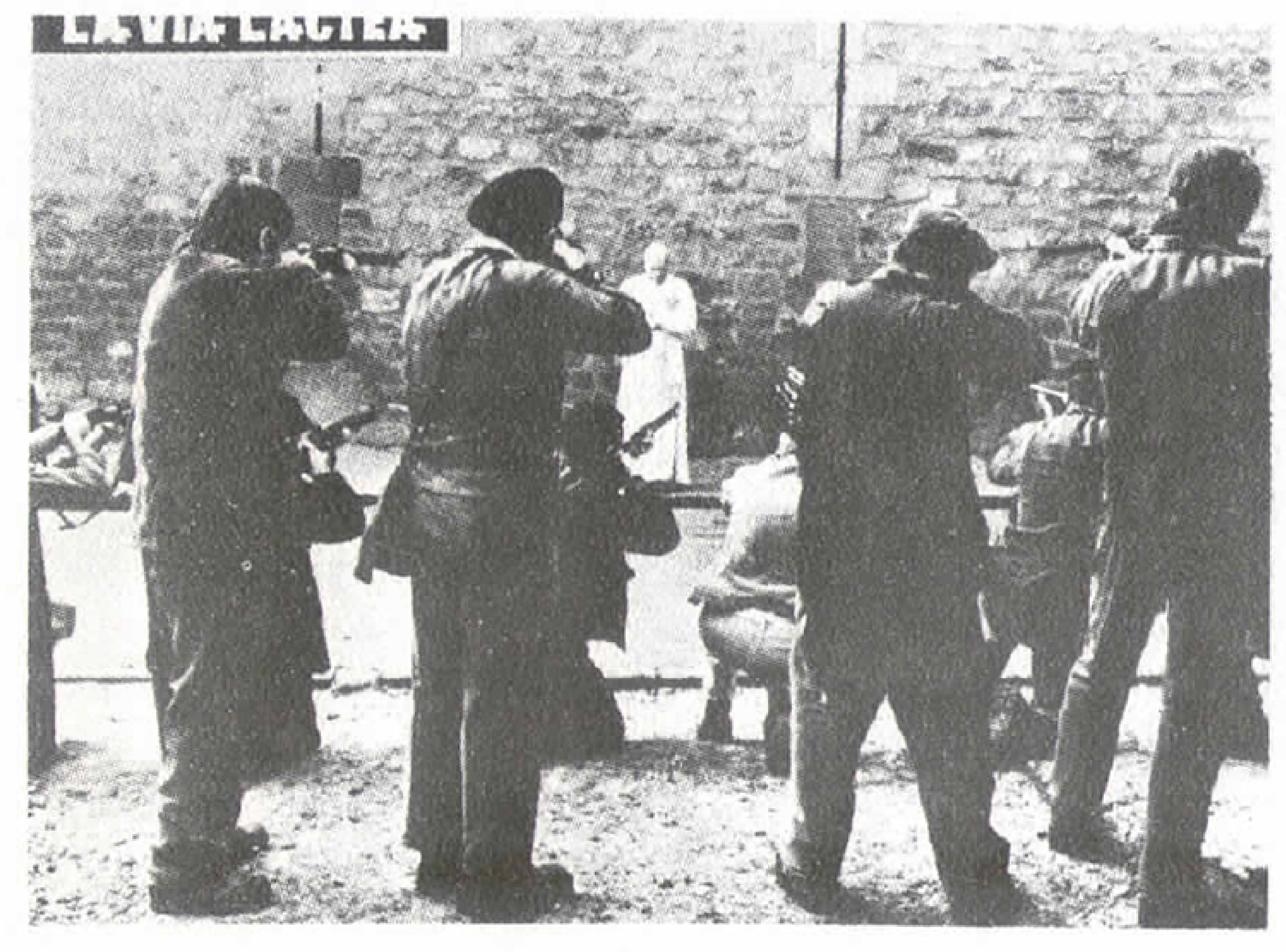
Todo lo que se ve y se oye en la película descansa sobre documentos auténticos. El cadáver del arzobispo exhumado y quemado públicamente (pues, escritos por su mano, se encontraron después de su muerte textos tachados de herejía) fue en realidad el de un arzobispo de Toledo llamado Ca-

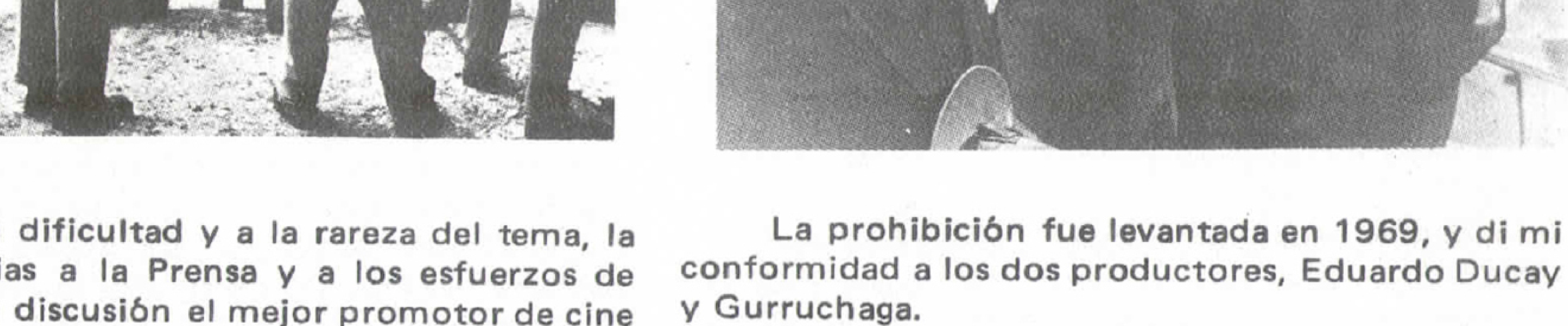


rranza. Comenzamos con un largo trabajo de investigación presidido por el "Diccionario de las herejías", del abate Pluquet, y, luego escribimos la primera versión durante el otoño de 1967 en el parador de Cazorla, en España, en la provincia de Jaén. Carrière y yo estábamos solos en las montañas de Andalucía. La carretera terminaba en el hotel. Algunos cazadores salían al amanecer y no volvían hasta después de caída la noche, trayendo de vez en cuando el delicado cadáver de un rebeco. Durante todo el día no hablábamos más que de la Santísima Trinidad, de la doble naturaleza de Cristo, de los misterios de la Santísima Virgen. Silberman aceptó el proyecto, lo que nos pareció sorprendente, y terminamos el guión en San José Purúa en febrero-marzo de 1968. Amenazada durante breve tiempo por las barricadas de mayo de 1968, la película fue rodada en París y en la región parisience a lo largo del verano. Paul Frankeur y Laurent Terzieff encarnan a los dos peregrinos que, en nuestros días, se dirigen a pie a Santiago de Compostela y que en el transcurso de su viaje, liberados del tiempo y del espacio, encuentran a toda una serie de personajes que ilustran nuestras principales herejías. La Vía láctea, de la que parece que formamos parte, se llamaba en otro tiempo "El camino de Santiago", pues señalaba la dirección de España a los peregrinos procedentes de toda la Europa del Norte. De ahí el título.

En esta película, en la que volvía a estar con Pierre Clementi, Julien Bertheau, Claudio Brook y fiel Michel Piccoli, trabajé por primera vez con Delphine Seyrig, extraordinaria actriz que yo había tenido sobre mis rodillas en Nueva York durante la guerra. Por segunda —y última— vez, yo ponía en escena al propio Cristo, interpretado por Bernard Verley. Quise mostrarlo como un hombre normal, riendo y corriendo, equivocándose de camino, disponiéndose incluso a afeitarse, muy alejado de la imaginería tradicional.

Ya que hablamos de Cristo, me parece que, en la evolución contemporánea de la religión, Cristo se ha ido apoderando poco a poco de un lugar privilegiado con relación a las otras dos personas de la Santísima Trinidad. No se habla más que de él. Dios Padre sigue existiendo, pero muy vago, muy lejano. En cuanto al desventurado Espíritu Santo, nadie se ocupa de él y mendiga por las plazas.





Pese a la dificultad y a la rareza del tema, la película, gracias a la Prensa y a los esfuerzos de Silberman, sin discusión el mejor promotor de cine que conozco, obtuvo un éxito público muy honorable. Como Nazarín, suscitó reacciones muy contradictorias. Carlos fuentes veía en ella una película combativa, antirreligiosa, mientras que Julio Cortázar llegó a decir que la película le parecía pagada por el Vaticano.

Estas querellas de intención me dejan cada vez más indiferente. A mis ojos, **La Vía láctea** no estaba a favor ni en contra de nada. Aparte las situaciones y las disputas doctrinarias auténticas que la película mostraba, me parecía ser, ante todo, un paseo por el fanatismo en que cada uno se aferraba con fuerza e intransigencia a su parcela de verdad, dispuesto a matar o morir por ella. Me parecía también que el camino recorrido por los dos peregrinos podían aplicarse a toda ideología política o, incluso, artística.

Cuando la película se estrenó en Copenhague (esto nos lo contó Henning Carlsen que se ocupaba de la sala), fue proyectada en francés, con subtítulos daneses.

Uno de los primeros días, unos quince gitanos, hombres, mujeres y niños, que no hablaban ni danés ni francés, sacaron entradas y vieron la película. Volvieron dieciséis o diecisiete días seguidos. Muy intrigado, Carlsen intentó adivinar la razón de esta fidelidad. No pudo conseguirlo, ya que no hablaban su lengua. Finalmente, los dejó entrar gratis. No volvieron más.

TRISTANA

Aunque esta novela, novela epistolar, no sea de las mejores de Galdós, me sentía atraído desde hacía tiempo por el personaje de Don Lope. Me atraía también la idea de trasladar la acción de Madrid a Toledo y rendir, así, homenaje a la ciudad tan querida.

Había pensado primeramente en rodarla con Silvia Pinal y Ernesto Alonso. Más tarde, se puso en marcha en España otra producción. Pensé en Fernando Rey, excelente en **Viridiana**, y en una joven actriz italiana que me gustaba mucho, Stefania Sandrelli. El escándalo de **Viridiana** originó la prohibición del proyecto.

La prohibición fue levantada en 1969, y di mi conformidad a los dos productores, Eduardo Ducay y Gurruchaga.

Aunque no me parecía que perteneciese en absoluto al universo de Galdós, me reuní con placer con Catherine Deneuve, que me había escrito varias veces para hablarme del papel. El rodaje se desarrolló casi exclusivamente en Toledo —ciudad llena para mí de resonancias, de recuerdos de los años veinte— y en un estudio de Madrid, donde el decorador Alarcón reconstituyó fielmente un café de Zocodover.

Aunque, como en **Nazarín,** el personaje principal (encuentro a Fernando Rey magnífico en este papel) se mantiene fiel al modelo novelesco de Galdós, introduje considerables cambios en la estructura y el clima de la obra, que situé también, como había hecho con el **Diario de una camarera**, en una época que yo había conocido, en la que se manifiesta ya una clara agitación social.

Con la ayuda de Julio Alejandro, puse en **Tristana** muchas cosas a las que toda mi vida he sido sensible, como el campanario de Toledo y la estatua mortuoria del cardenal Tayera, sobre la que se inclina Tristana. Como no he vuelto a ver la película, me resulta difícil hablar de ella hoy, pero recuerdo que me gustó la segunda parte, tras el regreso de la joven, a la que acaban de cortar una pierna. Me parece oír todavía sus pasos por el corredor, el ruido de sus muletas y la friolera conversación de los curas en torno a sus tazas de chocolate.

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA

Ya he dicho, a propósito de **El ángel exterminador**, cuánto me atraen las acciones y las frases que se repiten. Estábamos buscando un pretexto para una acción repetitiva, cuando Silberman nos contó lo que acababa de ocurrirle. Invitó a varias personas a cenar en su casa, un martes por ejemplo, olvidó hablar de ello a su mujer y olvidó que ese mismo martes tenía una cena fuera de casa. Los invitados llegaron hacia las nueve, cargados de flores. Silberman no estaba. Encontraron a su mujer en bata, ignorante de todo, cenada ya y disponiéndose a meterse en la cama.



Esta escena se convirtió en la primera de **El discreto encanto de la burguesía**. No había más que proseguirla, imaginar diversas situaciones en las que, sin forzar demasiado la verosimilitud, un grupo de amigos intentan cenar juntos, sin conseguirlo. El trabajo fue muy largo. Escribimos cinco versiones diferentes del guión. Había que encontrar su justo equilibrio entre la realidad de la situación, que debía ser lógica y cotidiana, y la acumulación de inesperados obstáculos, que, no obstante, no debían parecer nunca fantásticos o extrabagantes. El sueño vino en nuestra ayuda, e, incluso, el sueño dentro del sueño. Por último, me sentí particularmente satisfecho de poder dar en esta película mi receta del dry-martini.

Excelentes recuerdos de rodaje: como, con bastante frecuencia, se hablaba y se trataba de alimentos en la película, los actores, en particular Stéphane Audran, nos llevaban al plató manjares con que reponer fuerzas y bebidas para refrescarnos. Tomamos la costumbre de hacer una pequeña pausa hacia las cinco, momento en que desaparecíamos durante unos diez minutos.

A partir del **Discreto encanto**, rodada en 1972 en París, cogí la costumbre de trabajar con una instalación de vídeo. Con la edad, ya no tenía la misma agilidad y flexibilidad que antes para regular los ensayos ante la cámara. Me sentaba, pues, ante un monitor, que me daba exactamente la misma imagen que la del cameraman, y corregía el encuadre y la colocación de los actores desde mi sillón. Esta técnica me ha ahorrado mucha fatiga y mucha pérdida de tiempo.

Existe una costumbre surrealista del título que consiste en encontrar una palabra o un grupo de palabras inesperadas que dan una visión nueva de un cuadro o de un libro. Yo he intentado varias veces aplicarla al cine, en **Un chien andalou** y **La edad de oro**, por supuesto, pero también en **El ángel exterminador**.

Mientras trabajábamos sobre el guión, nunca habíamos pensado en la burguesía. La última noche —era en el parador de Toledo, el mismo día en que murió De Gaulle—, decidimos encontrar un título. Uno de los que a mí se me habían ocurrido, por referencia a la "Carmagnole", decía "Abajo Lenin" o "la Virgen en la cuadra". Otro, simplemente: **El encanto de la burguesía**. Carrière me hizo notar que faltaba un adjetivo, y entre mil de ellos fue elegido **discreto**. Nos parecía que, con este título, **El discreto encanto de la burguesía**, la película adquiría otra forma y casi otro fondo. Se la miraba de forma distinta.

Un año más tarde, cuando la película está nominated, es decir, seleccionada para los Oscar de Hollywood y nos encontramos trabajando ya en el proyecto siguiente, cuatro periodistas mexicanos a los que conozco nos localizan y vienen a almorzar en El Paular. En el transcurso de la comida me hacen preguntas, toman notas. Naturalmente, no dejan de preguntarme:

—¿Cree usted que obtendrá el Oscar, don Luis?

—Sí, estoy convencido —respondo, muy seriamente—. Ya he pagado los veinticinco mil dólares que me han pedido. Los norteamericanos tienen sus defectos, pero son hombres de palabra.

Los mexicanos no ven malicia alguna en mis palabras. Cuatro días después, los periódicos mexicanos anuncian que yo he comprado el Oscar por veinticinco mil dólares. Escándalo en Los Angeles, télex tras télex. Silberman llega de París, muy molesto, y me pregunta qué locura me ha dado. Le respondo que se trata de una broma inocente.

Después de lo cual, se calman las cosas. Transcurren tres semanas y la película obtiene el Oscar, lo que me permite repetir a mi alrededor:

—Los americanos tienen sus defectos, pero son hombres de palabra.

EL FANTASMA DE LA LIBERTAD

Este nuevo título, ya presente en una frase de **La Vía láctea** ("vuestra libertad no es más que un fantasma"), quería representar un discreto homenaje a Karl Marx, a ese "espectro que recorre Europa y que se llama comunismo", al principio del Manifiesto. La libertad, que en la primera escena de la película es una libertad política y social (esta escena se halla inspirada en sucesos verdaderos, el pueblo español gritaba realmente "vivan las cadenas" al regreso de los Borbones por odio a las ideas liberales por Napoléon), esta libertad adquiría muy pronto otro sentido muy distinto, la libertad del artista y del creador, tan ilusoria como la otra.

La película muy ambiciosa, difícil de escribir y de realizar, me pareció un poco frustante. Inevitablemente, ciertos episodios predominaban sobre otros. Pero, de todos modos, sigue siendo una de las películas mías que prefiero. Encuentro interesante el argumento, me gusta la escena de amor entre la tía y el sobrino en la habitación de la posada, me gusta también la búsqueda de la niña perdida y, sin embargo, presente (idea en la que soñaba desde hacía tiempo), los dos prefectos de Policía con la visita al cementerio, lejano recuerdo de la Sacramental de San Martín, y el final en el parque zoológico, esa insistente mirada del avestruz, que parece tener pestañas postizas.

Pensando ahora en ello, me parece que **La Vía láctea**, **El discreto encanto de la burguesía** y **El fantasma de la libertad**, que nacieron de tres guiones





originales, forman una especie de trilogía, o, mejor, de tríptico, como en la Edad Media. Los mismos temas, a veces incluso las mismas frases, se encuentran presentes en las tres películas. Hablan de la búsqueda de la verdad, que es preciso huir en cuanto cree uno haberla encontrado, del implacable ritual social. Hablan de la búsqueda indispensable, de la moral personal, del misterio que es necesario respetar.

Para la pequeña historia, indicaré que los cuatro españoles fusilan a los franceses al principio de la película son José Luis Barros (el más corpulento), Serge Silberman (con una venda en la frente), José Bergamín, de sacerdote, y yo mismo, disimulado bajo la barba y la capucha de un monje.

ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO

Después de El fantasma de la libertad, rodada en 1974 (tenía yo, por lo tanto, setenta y cuatro años), pensé en retirarme definitivamente. Fue necesaria toda la obstinación de mis amigos, y principalmente de Silberman, para ponerme a trabajar de nuevo.

Retorné a un antiguo proyecto, la adaptación de La mujer y el pelele, de Pierre Louys, y la rodé finalmente en 1977 con Fernando Rey y dos actrices para el mismo papel, Angela Molina y Carole Bouquet. Muchos espectadores no se han dado cuenta de que son dos.

A partir de una expresión de Pierre Louys, "pálido objeto del deseo", la película se llamó Ese oscuro objeto del deseo. Me parece que el guión estaba bastante bien constituido, teniendo cada escena un comienzo, un desarrollo y un final. Bastante fiel al libro, la película presenta, sin embargo, cierto número de interpolaciones que cambian por completo su tono. La última escena —en que una mano de mujer zurce cuidadosamente un desgarrón en un encaje ensangrentado (es el último plano que yo he rodado)— me conmueve sin que pueda decir por qué, pues permanece para siempre misteriosa, antes de la explosión final.

A todo lo largo de esta película, historia de la posesión imposible de un cuerpo de mujer, mucho después de La edad de oro, yo había deseado introducir un clima de atentados e inseguridad, clima que todos conocíamos y en el que vivíamos en el mundo. Pues bien, el 16 de octubre de 1877 estalló una bomba en el Ridgetheatre de San Francisco, en donde se proyectaba la película. Cuatro bobinas quedaron destrozadas, y se hallaron en las paredes inscripciones injuriosas como "Esta vez, vas demasiado lejos". Una de esas inscripciones iba firmada por Mickey Mouse. Diversos indicios permitieron pensar que el atentado había sido cometido por un grupo de homosexuales organizados. De forma general, por otra parte, a los homosexuales no les gustó esta película. Nunca comprenderé por qué.

GUSTOS CINEMATOGRAFICOS

Me gustan Los senderos de la gloria, de Kubrick, Roma, de Fellini, El acorazado Potemkin, de Eisenstein, La grande bouffe, de Marco Ferreri, monumento hedonista, gran tragedia de la carne, Goupi, mains rouges, de Jacques Becker, y Juegos prohibidos, de René Clément. Me gustaron mucho (ya lo he dicho) las primeras películas de Fritz Lang, Buster Keaton, los hermanos Marx, El Manuscrito encontrado en Zaragoza, novela de Potocky y película de Has, película que he visto tres veces, lo cual es excepcional y que encargué a Alatriste comprar para México a cambio de Simón del desierto.

Me gustan mucho las películas de Renoir hasta la guerra, y Persona, de Bergman. De Fellini me gustan también La strada, Las noches de Cabiria, La dolce vita. No he visto I Vitelloni, y lo siento. En cambio, en Casanova me salí mucho antes del final.

De Vittorio de Sica me gustaron mucho Sciuscia (El limpiabotas), Umberto D y Ladrón de bicicletas, en la que consiguió convertir un instrumento de trabajo en protagonista. Es un hombre al que conocí y de quien me sentía muy próximo.

Me han gustado mucho las películas de Eric von Stroheim y de Sternberg. Las noches de Chicago me pareció soberbia en su época.

He detestado De aquí a la eternidad, melodrama militarista y nacionalista que conoció, ay, un gran éxito.

Me gustan mucho Wajda y sus películas. No le he conocido personalmente, pero hace tiempo, en el festival de Cannes, declaró púlicamente que mis primeras películas le hicieron desear hacer cine. Eso me recuerda mi propia admiración por las primeras películas de Fritz Lang, que decidieron mi vida. Hay algo que me conmueve en esta continuidad secreta que va de una película a otra, de un país a otro. Un día, Wajda me mandó una tarjeta postal firmada irónicamente: "Su discípulo." En su caso, ello me conmueve tanto más cuanto que las películas que he visto de él me han parecido admirables.

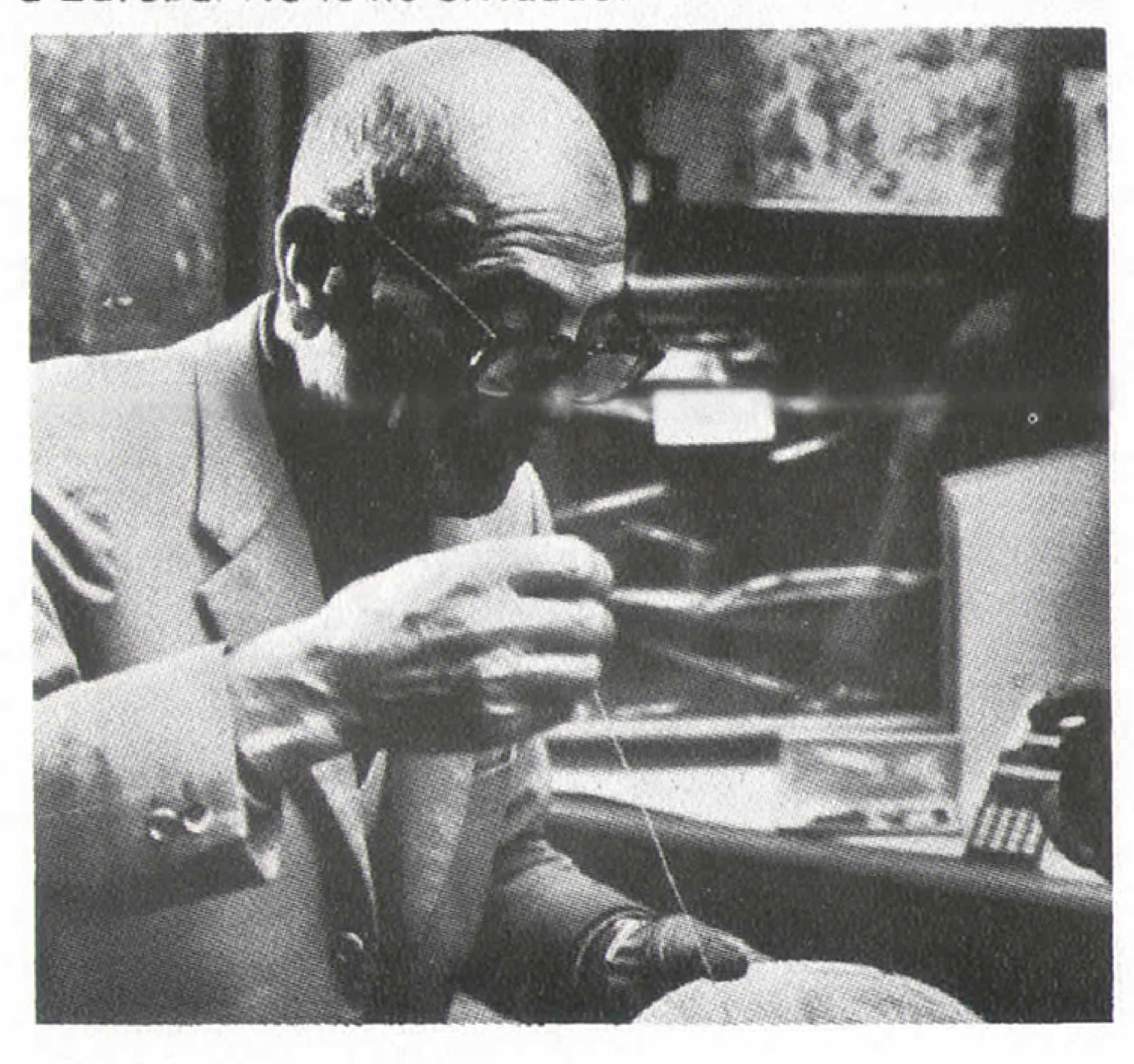
Me gustaron **Manon**, de Clouzot, y **Atalante**, de Jean Vigo. Visité a Vigo durante el rodaje. Recuerdo de un hombre físicamente muy débil, muy joven y muy afable.

Entre mis películas favoritas, situaré la inglesa **Dead of night**, conjunto delicioso de varias historias de terror, **Sombras blancas en los mares del Sur**, que me pareció muy superior al **Tabú**, de Murnau. Me entusiasmó **Portrait of Jenny**, con Jennifer Jones, obra desconocida misteriosa y poética. Declaré en alguna parte mi cariño a esta película, y Selznick me escribió para darme las gracias.

Detesté **Roma, ciudad abierta**, de Rossellini. El contraste fácil entre el cura torturado en la habitación contigua y el oficial alemán que bebe champaña con una mujer sobre las rodillas me pareció un procedimiento repugnante.

De Carlos Saura, aragonés como yo, a quien conozco hace tiempo (incluso consiguió hacerme interpretar un papel de verdugo en su película **Llanto por un bandido**), me gustaron mucho **La caza** y **La prima Angélica**. Es un cineasta al que soy generalmente muy sensible, con algunas excepciones, como **Cría cuervos**. No he visto sus dos o tres últimas películas. Ya no veo nada.

Me gustó **El tesoro de Sierra Madre**, de John Huston, que se rodó muy cerca de San José Purúa. Huston es un gran director y personaje muy exuberante. Si **Nazarín** fue presentada en Cannes, se debió, en gran parte, a él. Habiendo visto la película en México, se pasó toda una mañana telefoneando a Europa. No le he olvidado.



EL CANTO DEL CISNE

Al aproximarse mi último suspiro, imagino con frecuencia una última broma. Hago llamar a aquellos de mis viejos amigos que son ateos convencidos como yo. Entristecidos, se colocan alrededor de mi lecho. Llega entonces un sacerdote al que yo he mandado llamar. Con gran escándalo de mis amigos, me confieso, pido la absolución de todos mis pecados y recibo la Extremaunción. Después de lo cual, me vuelvo de lado y muero.

Pero, ¿se tendrán fuerzas para bromear en ese momento?

Una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín. Yo creo que esta curiosidad por lo que suceda después de la muerte no existía antaño, o existía menos, en un mundo que no cambiaba apenas. Una confesión: pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un quiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo el brazo pálido, rozando las paredes, regresarían al cementerio y leería los desastres del mundo antes de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba.

Luis Buñuel
"Mi último suspiro"
Plaza & Janes Editores
Barcelona, 1982